

Psychoanalytische Perspectieven, 2016, 34, 1: 57-81

WALKING BACK TO HAPPINESS (2010) HERBEKEKEN EEN INTERVIEW¹

Filip Geerardyn* & Pascal Poissonnier**

*Vakgroep voor Psychoanalyse en Psychologische Raadpleging
H. Dunantlaan 2, B-9000 Gent
Tel.: ++32(0)9 264 63 57; Filip.Geerardyn@UGent.be
**Tel.: ++32(0)486 260 420; pascal.poissonnier@telenet.be

Samenvatting: Dit interview werpt meer licht op het tot stand komen van de film *Walking Back to Happiness* (2010) van Pascal Poissonnier (°1973), film waarin de cineast het verhaal vertelt over zijn ontdekking van de waarheid over een lang bestaand familiegeheim met betrekking tot de identiteit van de natuurlijke vader van zijn vader. De dialoog verkent onder andere volgende aspecten: 1. Het effect van de camera op het spreken; 2. Het vaderschap en de Naam-van-de-Vader; 3. De invloed van de eigen analyse van de filmmaker op het maken van de film; 4. Zijn familiegeschiedenis; 5. De verhouding met zijn vader; 6. Zijn filmopleiding; 7. De invloed van zijn ervaring met theater.

Sleutelwoorden: Familiegeheim, Vaderschap, Film, *Walking Back to Happiness*, Poissonnier.

Ontvangen: 31 december 2015; **Aanvaard:** 31 januari 2016.

Pascal Poissonnier (P.P.) [Wijzend op mijn sofa]: Ik had mij niet gerealiseerd dat u ook een psychoanalytische praktijk heeft. Ja, want op zo'n sofa is mijn film eigenlijk tot stand gekomen.

Filip Geerardyn (F.G.): Dat wist ik niet, maar ik had wel een vermoeden, gezien uw vrouw psychoanalytica is en ik op de aftiteling van uw film de naam van een collega zag staan. Het was trouwens één van de vragen die ik u wou stellen: Of u inderdaad in analyse bent geweest?

1. Met dank aan Carolien van der Meiden voor het uittikken van het interview dat plaatsvond te Gent op 23 april 2015. Het interview werd nagelezen door Pascal Poissonnier en met zijn toestemming voorgelegd ter publicatie.

P.P.: Ja. Maar het is niet zo dat ik mij theoretisch verdiep in de psychoanalyse, zeker niet... In analyse zijn de vader en de moeder aanvankelijk zowat het enige wat naar boven komt. Dat verhaal is daaruit een beetje ontstaan natuurlijk, doordat ik het in mijn analyse de hele tijd daarover had, en door daarover na te denken.

F.G.: Op de divan heeft u de idee opgevat voor uw film?

P.P.: Niet helemaal! De film heeft *vorm* gekregen op de divan. Het idee zal al langer bestaan hebben... want er was wel een *gerucht*...

F.G.: Een gerucht?

P.P.: Ja, een gerucht met betrekking tot het familiegeheim. Dat gerucht deed de ronde. En bij ons thuis behoorde dat tot de dingen waarover niet over gesproken werd.

F.G.: Wanneer heeft u dat gerucht voor het eerst opgevangen?

P.P.: Dat weet ik niet goed, dat is mij niet helemaal duidelijk. Het vreemde is dat mijn broer er mij wel al iets over had gezegd.

F.G.: Hoe oud was u toen?

P.P.: Dat weet ik niet meer... Toen ik afstudeerde – in '96 – wou ik iets maken over mijn grootmoeder. Ze leefde nog, maar ik heb die film toen niet gemaakt omdat ik daarvoor te jong was, om dat te kunnen of te durven. Om zo'n film te maken moet men een zekere maturiteit hebben. Met gaat met zoveel emoties om en men moet ervoor uitkijken dat men er niet helemaal in opgaat... Het materiaal voor het verhaal bijeenprokkelen is één ding, maar dat verhaal in beeld brengen is een ander paar mouwen!

Dus in '96 moet ik het al geweten hebben, of wist ik in elk geval dat er iets aan de hand was.

F.G.: Met uw grootmoeder?

P.P.: Met mijn grootmoeder en met mijn vader. De relatie tussen hen is altijd vrij *schimmig* geweest en mijn moeder deed daar ook altijd geheimzinnig over. Dus ik *wist* dat er iets was, maar *wat*

precies wist ik niet. Het is maar tijdens de voorbereiding van de film dat mij duidelijk geworden is hoe alles in elkaar stak. Het gerucht moet ik als tiener al gekend hebben.

F.G.: Had dat gerucht een inhoud?

P.P.: Ehm... ja... Dat had vooral met namen te maken... onze naam... Er was ergens een andere vent in het spel...

F.G.: Uw film start ook nadrukkelijk met uw naam: "Zeg pa, wie zijn de Poissonniers nu eigenlijk?"

P.P.: Dat heeft allemaal vorm gekregen op de divan. Het *geven* van een naam, of het *naam maken*, dat zijn connotaties die ik in mijn analyse wel gelinkt heb aan mijn vader.

Wie hij geworden is... Hij heeft altijd geprobeerd om *naam te maken*...

F.G.: Op welke manier?

P.P.: Door uit te blinken in wat dat hij kon, namelijk zeer handig zijn. Hij was loodgieter en hij had een eigen bedrijf dat op een bepaald moment zeer succesvol was. Met al die appartementen en hotels was loodgieterij een *booming business* aan de kust. Hij heeft zich kapot gewerkt, maar hij is er ook steenrijk mee geworden. Dus hij heeft zichzelf wel een soort *naam gemaakt* hé.

F.G.: In '96 wou u een film maken over uw grootmoeder, alleen was het niet duidelijk over wat precies van uw grootmoeder...

P.P.: Dat klopt.

F.G.: Wat herinnert u zich zelf van uw grootmoeder?

P.P.: Hmm ... heel veel hé, heel veel. Tot ik een jaar of twaalf à dertien was, woonde zij naast de deur, wij waren burens. En zij was getuige van alles. 's Middags ging ik daar soms eten, of na school ging ik daar naartoe, wanneer mijn ouders niet thuis waren. Dat was een klein madammeke, van 1m 50 of 1m 52, een zeer klein madammeke.

F.G.: Maar fel?

P.P.: Op bepaalde vlakken wel maar tegelijkertijd was zij ook zeer angstig. Om het minste was ze zeer gecrispeerd, bijvoorbeeld wanneer ze voor mijn vader de telefoonoproepen van klanten opnam, dan ging ze dat heel precies noteren. Ik denk ook wel dat ze slim was en dat zij wist hoe de wereld in elkaar stak. Ze kon ook heel lief zijn. Een ander heel frappant aspect was haar ongelofelijke gierigheid.

F.G.: Heeft ze het zelf moeilijk gehad, materieel gezien?

P.P.: Ja, tijdens de oorlog. Dat zit niet in de film omdat het te ver af ligt van het verhaal dat ik daarin vertel. Toen ze mijn vader kreeg, op het einde van de oorlog, was mijn grootmoeder vijftien en woonde nog bij haar ouders. Wat ik altijd hoor van mijn va-, of liever, *hoorde* van mijn vader, dat is dat zij het zeer lastig hadden, dat het *kommer en kwel* was hé.

F.G.: En wat weet je over haar ouders?

P.P.: Weinig. Ik heb daar wel dingen over opgezocht, over wie die mensen waren en zo, maar dat ligt nu al weer te ver achter mij. Mijn overgrootmoeder, "mette Gusta", want zo sprak mijn vader altijd over haar, was huisvrouw en dat moet wel een figuur geweest zijn. Toen mijn vader klein was, was zij zijn oppas en in zijn verhalen verschijnt zij soms als een echte *tang*. Eén verhaal dat mij altijd bijbleef vertelt over hoe hij als kind van zes, zeven jaar op zijn fietsje van Koksijde naar Veurne reed, weggelopen van "mette Gusta" en op zoek naar zijn moeder die in Veurne werkte... Ik kader dat een beetje in de context van de jeugdige leeftijd van mijn moeder toen zij ongewenst zwanger was. Ze hadden al niets en dan kwam er nog een kind bij. Volgens mij werd de schuld in de schoenen van de kleine geschoven... Mijn vader heeft echt geen goed woord over voor dat *mens*.

En voor zijn eigen moeder, *een beetje*, maar meer ook niet. Vooral omwille van het feit – en hij zei dat niet met zoveel woorden, maar ik heb dat wel gevoeld –, dat ze hem daar nooit iets over gezegd heeft. Dat merkte ik wel, dat dat stilzwijgen – zo van: "we weten het allebei van elkaar maar we zeggen er niets van" –, een spanning heeft gecreëerd tussen hen.

F.G.: Het stilzwijgen rond de vraag: "Wie is mijn vader?"

P.P.: Ja. Terwijl hij wist wie zijn vader was!

F.G.: Dat blijkt ook uit uw de film.

P.P.: Hij heeft het ook nooit tegen ons gezegd hé! Ik heb het *zelf* ontdekt en heb hem dan daarmee geconfronteerd. En toen ik het hem vertelde, reageerde hij met een onverholen plezier: "Ik wist dat allemaal wel!" Alsof hij ook zo'n spelleke speelde.

Een frappant verhaal dat hij mij toen wel vertelde gaat over hoe hij op de bloemenstoet in Koksijde zijn echte vader eens van nabij recht in de ogen keek gedurende een paar minuten. Dat moet een ontmoeting geweest zijn die zeer veel indruk op hem heeft gemaakt, denk ik. Op zijn zestigste was hij nog zo geraakt door die herinnering.

Mijn grootmoeder Marraintje was een klein, nijdig madammeke die heel haar leven gezwoegd en gezweet heeft, *enfin*, een West-Vlaams verhaal. Dat was ook een beetje die tijd hé. In de week had ze een job en in het weekend had ze een job. Zo ging dat toen aan de kust. En ze is steenrijk gestorven hé. Ze hebben overal geld gevonden toen ze gestorven is, en zelf gaf ze geen frank uit. Dat zal ook wel te maken hebben met die oorlogsjaren.

Dus ja, wat voor iemand was dat? Ze was ook wel hard naar mijn vader toe, in die zin bijvoorbeeld dat zij vond dat hij niet op reis kon gaan. "Op reis gaan" stond niet in haar woordenboek.

F.G.: Dat kon uw vader zichzelf wel gunnen?

P.P.: Jawel. Dat zal ook te maken hebben met status want na verloop van tijd had hij zich een leven opgebouwd met veel luxe...

F.G.: Iemand die verdwijnt in de plooien van uw film is uw grootvader Poissonnier. Die wordt wel vermeld: hij is met uw grootmoeder getrouwd; uw vader die eerst Indeganck heette heeft dan zijn naam gekregen. Maar als figuur blijft hij zeer *schimmig*.

P.P.: Ja, omdat hij ook *schimmig was*! Als ik in mijn hele leven tien woorden tegen hem gezegd heb, zal het veel zijn. Misschien zei ik als kind wel meer tegen hem, dat weet ik nu niet zo goed. Maar mijn grootvader was een muurbloempje, geen markante persoonlijkheid. Dat was een onzichtbaar figuur, en in die zin ook

niet echt een sterke vaderfiguur, maar iemand die op de achtergrond rondliep.

Zo herinner ik mij hem althans, al zijn de *verhalen* over hem enigszins anders. Zoals alle mannen in de dorpen vroeger, ging Maurice Poissonnier de zondagochtend op café. Hij zou veel gedronken hebben en kende wat af van wijn... hij had ook als *garçon* gewerkt, vandaar. Toch blijft hij voor mij een grijs figuur. Hij was militair en ik heb wel eens een foto gezien van hem in zijn militair kostuum. Maar hij was geen officier, zelfs geen onderofficier, maar een matroos die na zijn legerdienst was blijven plakken, uit gemakzucht. Hij *leefde* ook tussen de plooiën...

F.G.: Uw vader had aan hem geen groot houvast voor datgene waarmee hij zat?

P.P.: Ik denk het niet. Maar hij heeft mijn vader wel geholpen toen hij zijn zaak opzette. "Dat was een goede, brave vent", zo sprak hij over mijn grootvader.

F.G.: Terwijl uit uw film blijkt dat uw vaders relatie met Marraintje, met uw grootmoeder, wat dubbel was: enerzijds had het allemaal veel beter kunnen zijn, anderzijds koestert hij in zijn serre een foto van zijn moeder...

P.P.: Ja, natuurlijk... Ik denk wel zij hem graag gezien heeft, en omgekeerd zag hij haar ook graag. Maar tussen hen zat een grote kwetsuur waarover niet gesproken werd, die bestond in alle *schimmigheid*, in een voortdurend "we weten het van elkaar, en toch durven we er niets over zeggen".

F.G.: "Wat niet weet, wat niet deert!" Dat is ook heel West-Vlaams...

P.P.: Ja, maar ze weten wel van elkaar *dat* ze het weten, hé?

F.G.: Een ander motief in uw film is uw eigen vaderschap...

P.P.: Ja, natuurlijk. Dat is het effect van de *divan* hé, men stelt dat in vraag. "Wat is dat, vader zijn?" "Hoe is mijn relatie met mijn vader?" En dan vraag je je af hoe het komt dat het zo gelopen is. En je zoekt antwoorden daarop. "Mijn vader is *zo*. Maar *waarom* is hij

zo?" Dat heeft dan toch een stuk met die geschiedenis te maken, denk ik.

Vandaar dat die twee verhaallijnen door elkaar lopen. Dat vond ik ook terug in het werk van Alan Berliner, een Amerikaanse documentairemaker die zeer persoonlijke films maakt. Hij is niet zo'n nerd als Woody Allan maar hij heeft wel dat hysterische, dat neurotische van hem. In zijn film *Nobody's business* (1996), zet hij zijn vader voor de camera... en toen ik dat zag was ik daar ondersteboven van.

F.G.: Wanneer zag u die film?

P.P.: Een paar jaar voor ik *Walking back to happiness* (2010) maakte. Dat moet in 2006 of 2007 geweest zijn, op een festival in Amsterdam, zowat het grootste documentaire filmfestival ter wereld, en *Nobody's Business* (Berliner, 1996) heeft toen ook een prijs gewonnen. Die film is ook ongelooflijk goed, niet alleen inhoudelijk, maar ook visueel is het een pareltje! En heel geestig! Het enige wat ik dacht toen ik die film zag, was: "Als hij dat mag, dan mag ik dat ook!"

F.G.: Zijn vader voor de camera halen?

P.P.: Ja! Die film gaat over zijn vader, over een familiegeschiedenis. Niet over een familiegeheim, maar over alles wat misgelopen is. Hij wil een antwoord krijgen op de vraag waarom zijn ouders uit elkaar zijn gegaan en hij haalt er de hele familiegeschiedenis bij. Wat mij triggerde was het bitse, het norse van Alan Berliners vader, de manier waarop hij sprak.

F.G.: Weigerachtig?

P.P.: Ja! Niet *willen* spreken, hé. Dat herkende ik zo bij mijn eigen vader. Maar ook: het *moeizame* van het gesprek, dat werkt dramaturgisch ongelooflijk goed. Filmisch gezien is het bijna een geschenk om dat te mogen gebruiken.

Bij het maken van een film moet men zoveel aspecten samenbrengen en in eenzelfde richting krijgen, en alles moet *werken*. En ik had ondertussen zoveel films gezien over vaders en zonen dat ik mij afvroeg: hoe kan ik het verschil maken? Hoe kan ik ervoor zorgen dat men die film zal willen zien? Ik wou een goede film maken, een film die op zich kon staan. Het maken ervan was ook geen therapie

hé, dat was reeds gebeurd, bij wijze van spreken. Maar het zien van *Nobody's Business* (Berliner, 1996) stelde mij wel gerust. Dat zou wel werken, ik moest daar geen schrik voor hebben.

Ik had wel schrik om te spreken met mijn vader, want dat was zo'n beetje de cultuur bij ons thuis: er werd niet gesproken.

F.G.: Het valt op dat u in uw film tot twee keer toe woordelijk zegt: "Zonder de camera was het gesprek met mijn vader niet mogelijk geweest". Heeft u daar een verklaring voor? Geplaatst voor de camera, was uw vader blijkbaar minder weigerachtig?

P.P.: Dat is misschien niet zo vreemd wanneer men bedenkt dat er ook in een analyse gesproken wordt zonder dat men elkaar aankijkt. Op eenzelfde manier kan een filmmaker zich verschuilen achter zijn camera en perfect de blik van de ander vermijden. Journalisten werken anders en kijken u direct aan. Gevolg is dat men voor de camera, buiten de blik van de ander, ook anders gaat spreken. Want mensen handelen naar uw blik hé: "Wat vindt hij ervan?"

Achteraf realiseerde ik mij dat het dat mechanisme was dat werkte toen ik mijn vader filmde: ik verschool mij achter de camera. Mensen voor de camera zoeken wel uw blik, maar geraken op de duur meer in hun eigen gedachten verzonken dan dat ze bezig zijn met de reactie van diegene die aan het luisteren is. Dat is zeer frappant. De blik van iemand die kijkt en luistert doet blijkbaar toch wel iets met iemand.

Die camera gaf mij ook symbolisch een reden om mijn vader te vragen naar zijn verhaal, een excuus. Ik had ook kunnen zeggen: "Kom, we zetten ons aan de keukentafel, en vertel!" Maar dat was niet de cultuur bij ons thuis, dat werd niet gedaan, *nooit*, dat werd nooit gedaan. Terwijl dit bijvoorbeeld bij de ouders van mijn vrouw wel het geval is. Daar wordt over van alles gesproken, over familiegeschiedenissen, over tantes en nonkels, en mijn eigen kinderen zijn daar ook nieuwsgierig naar. Maar die cultuur zat er bij ons niet in. Aan tafel bijvoorbeeld moest er om de één of andere reden gezwegen worden. Men moest zwijgen. Dat was een vreemde regel om maar niets te moeten zeggen. Omdat het te emotioneel geladen was? Weet ik veel waarom?

F.G.: Maar het heeft gewerkt...

P.P.: Ja. Want u bent niet de eerste die mij naar het effect van de camera vraagt. Mijn film maakt blijkbaar iets los bij de toeschouwer.

Vooraf zat ik wel met de schrik: "Zal dat wel werken, een film over iets wat zo persoonlijk is?" Maar uiteindelijk... ook een fictiefilm werkt op dat niveau. Het gaat om verhalen waarin men zich herkent...

F.G.: Waarmee men zich kan identificeren...

P.P.: Ja. Het *Vlaams Audiovisueel Fonds* stond achter het project maar vroeg zich toch af of het verhaal dat ik wou vertellen universeel genoeg zou zijn. Of ik genoeg afstand zou kunnen bewaren zodat het universeler werd. Maar net door dat heel persoonlijke, dat heel intieme van die setting – een moeder, een vader, een broer, twee zonen... –, net daardoor krijg je iets wat heel herkenbaar is en universeel.

F.G.: Het is enkel via het particuliere, zouden wij zeggen, dat men het universele kan bereiken... Uw film bereikt stellig de toeschouwer in die zin dat deze zich erin kan herkennen. Maar de camera had uiteindelijk ook het effect dat uw vader, die gewoonlijk weigerachtig was om te spreken, dit voor de camera dan toch deed...

P.P.: Ja. Maar dat is het dubbele van mijn vader. Hij wil niet spreken, maar eigenlijk wil hij dat wel. In eerste instantie weigert hij, maar dan geeft hij toch iets. Hij speelt een spel. Waarom weet ik niet, maar hij speelt verstoppertje, soms letterlijk. Op een bepaald moment filmde ik hem terwijl hij zich verstopte achter een raamkozijn. Een symbolisch beeld, waarin hij zich eventjes toont en dan weer verdwijnt.

En dat is ook wat hij deed tijdens heel het proces van het maken van de film, tijdens de voorbereiding. Wanneer ik toen al eens langsging bij mijn ouders, dan stond mijn vader letterlijk te wachten om te zien of ik iets gevonden had: "En?" En wanneer ik hem vertelde wat ik had gevonden dan corrigeerde hij mij stevast: "Dat zat niet zo, maar dat zat zo!" Toen dacht ik vaak: "Gij kieken! Ik doe hier al dat werk en gij kon het mij ook gewoon zo zeggen!"

Weet je, je gaat van het ene archief naar het andere en je gaat met mensen spreken, zonder camera, je probeert oude tantes te pakken te krijgen die daar iets over willen vertellen en die willen dat dan niet want: "Ojee! Wat zullen de burens zeggen!" De overbuurvrouw van

mijn grootmoeder leefde nog, een vrouw die ik als kind goed gekend heb. Wij speelden op straat en zij kwam vaak een *babbelke* doen met mijn grootmoeder. Ik had haar gevraagd om voor de camera iets te zeggen over mijn grootmoeder, over hoe zij als mens was geweest. En een paar dagen voor onze afspraak belt mijn moeder mij op: "Ze wil niet meer!" Haar dochter had gezegd dat ze dat beter niet zou doen gezien ze schrik had om *daarover* iets te zeggen. "Wat gaan de mensen niet peinzen?" Die vrouw had een sleutelrol kunnen krijgen in de film want zij heeft er toch haar hele leven op staan toekijken!



Fig. 1: Vader speelt verstoppertje

Een andere buur van mijn grootmoeder komt wel in de film. Die man was al eind de tachtig, maar nog zeer lucide en hij keek toe hoe wij aan het filmen waren op straat. Toen kreeg ik de ingeving om hem te vragen wat hij wist van dat hele verhaal. En het was hij die dan vertelde dat mijn grootmoeder verkracht is geweest. Als een *deus ex machina* kwam dat uit de lucht vallen.

F.G.: Bij de toeschouwer wordt in elk geval de indruk gewekt dat u tijdens het maken van de film dingen ontdekt hebt...

P.P.: Ja, maar dat is een leugen! Het gaat om een constructie van wat ik eerder ontdekte. In die zin zijn films altijd leugens. Bijvoorbeeld, de beelden van de geboorteregisters en dergelijke werden gedraaid tijdens de draaiperiode.

Mijn film is ook een constructie omdat ik iets anders wilde doen dan een zuiver journalistiek onderzoek. Ik wilde echt cinema maken,

iets filmisch, iets mooi en niet zomaar ergens binnenstappen en draaien met de *handycam*.

Er zitten twee verhalen in die ik parallel laat lopen: het verhaal over mijn vader en over onze relatie en het verhaal over mijn eigen vaderschap. Die verhalen zijn wel verbonden met elkaar en komen uiteindelijk ook een stukje samen, die verhaallijnen ontmoeten elkaar. Dat maakt het ook voor de kijker interessant wanneer hij probeert zelf die linken te leggen. "Ah! Die geschiedenis zit zo in elkaar, en daarom..."

F.G.: Die verhaallijnen komen samen waar u in de voice-over zegt: "Ik werd [opnieuw] vader en ik had weer goesting om van alles te gaan doen, ik wilde weer filmen en dingen schrijven".

P.P.: Ik werd vader in de periode dat ik mijn analyse was gestart. Ge denkt: "Heeuh, shit! Ik word vader!" Nooit van mijn leven gedacht dat ik dat ging worden! Ik zag mij daar niet aan te beginnen, echt waar! Maar ja, dan gebeurt dat toch!

En in die zin is dat een stukje daarmee gelinkt. Ge hebt uw dromen en uw verlangens en ge denkt: "Ik ga niet hetzelfde doen als mijn vader!" Het grappige is dat ik in 1997 een scenario schreef voor een langspeelfilm, als opdracht binnen de context van een postgraduaat scenarioschrijven. Dat was een slecht scenario over een zoon die niet wil worden gelijk zijn vader. Dat is altijd het thema geweest dat mij bezighield... omwille van mijn geschiedenis. Om maar te zeggen dat ik er toen al mee bezig was...

F.G.: Onbewust dan?

P.P.: Ja, maar ook een stukje bewust hé! Wanneer men een filmopleiding volgt dan wordt men uitgedaagd: "Wat zijn de verhalen die gij wilt vertellen? Wat houdt u bezig?" Dat verschilt misschien van filmschool tot filmschool, maar aan de academie is het toch de bedoeling dat men *auteur* wordt hé!

F.G.: U studeerde aan het KASK. Kunt u mij iets vertellen over de opdrachten die u kreeg tijdens uw opleiding?

P.P.: Heel specifiek voor de opleiding aan het KASK is dat men zowel fictioneel, documentair als experimenteel onderzoek doet. In andere filmscholen wordt dat meestal opgesplitst. Zo moesten we

voor een opdracht uit het tweede jaar een kortfilmpje maken met als vertrekpunt: twee mannen op café.

F.G.: En wat heeft u ervan gemaakt?

P.P.: Bij mij ging dat over twee mannen die gezeten in een achterafzaaltje met een bar en een podium een jonge zangeres aan het keuren waren, die een spel van kijken en verleiden speelden.

Een andere film ging over een pastoor ergens in het zuiden van West-Vlaanderen die jongeren rond zich verzamelde waarmee hij dan ging boksen, een pastoor dus met onorthodoxe praktijken.

En ik heb ook een film gedraaid in "De Lovie" te Poperinge, een documentaire rond agressie in een instelling voor mensen met een mentale handicap. En daarnaast deden we ook nog zoveel in groep: een concert filmen, of het aspect "water" tijdens een verblijf aan de Waddenzee, meer experimentele dingen zoals 'licht' enzovoort.

Als eindwerk maakte ik toen een fictiefilm, getiteld *Dat ben ik* (1996), een kortfilm over een jonge filmstudent die zijn thuissituatie niet meer wil zien en ervan wegloopt. Dat gaat over mezelf en ook over mijn ouders..., niet *direct*, maar gefictionaliseerd. Het hoofdpersonage maakt een film over de echtscheiding van zijn ouders, en koestert een onmogelijke liefde voor het meisje dat hij vanuit zijn kamer ziet werken bij de bakker aan de overkant van de straat. Hij wil haar maar weet niet hoe hij haar moet benaderen en bovendien durft hij niet want relaties, dat is niets voor hem want zijn ouders bakken daar ook niets van... "Dat moet toch fout lopen. Ik zal daar niet aan beginnen." En op een dag staat zij aan zijn deur, want hij gaat weg uit dat kot en zij komt kijken naar die kamer. Er is een ontmoeting en zij ziet op een bepaald moment wat hij gemaakt heeft en zij besluit: "Nu ben ik hier weg, zo'n type moet ik niet!"

Dat verhaal lag dicht bij mij en bij wat mij bezighield op dat moment... en heeft ook een stuk te maken met de relatie ten aanzien van Johan Opstaele, die als mentor heel belangrijk was voor mij.

F.G.: Was echtscheiding ooit aan de orde bij uw ouders?

P.P.: Ja. Mijn moeder zei vaak: "Nu ben ik weg!" Mijn vader dronk veel en dat was nooit een heel prettige ervaring thuis. Mijn broer was al vroeg het huis uit en ik ook. Ik bedoel dat wij het huis uit vluchtten omdat het gewoon niet aangenaam was – iedere keer weer die ruzies...

Het grappige was dat mijn ouders naar de première van *Dat ben ik* (1996) kwamen kijken en zij zichzelf totaal niet herkenden daarin, terwijl ik daar zo mee had ingezeten...

F.G.: Hoe kwam je ertoe om filmmaker te worden?

P.P.: Het avontuur... Ja, dat was voor mij eigenlijk het enige motief... Weet je, ik kom uit Koksijde en mijn omgeving was totaal niet artistiek. Ik musiceerde wel vanaf mijn vijftiende à zestiende, speelde in bandjes, heb dat altijd graag gedaan, maar dat was dan ook het enige "artistieke" element uit mijn jeugd.

F.G.: Welke humaniora heb je gedaan?

P.P.: Ik heb college gedaan in Veurne, dan twee jaar militaire school, en dan een atheneum...

F.G.: Vanwaar die keuze voor de militaire school?

P.P.: Toen ik 15 was, wilde ik piloot worden – die helikopters hé... Maar goed, ik deed dat en eens ik daar zat gingen mijn ogen open en ik dacht: "Dat leger is echt niets voor mij!" *Frappant* hé? Haha. Ik zie mij daar nog zitten..., op de duur wordt dat een sleur, en mijn handen stonden vol met wratten. In het begin aanvaard je dat keurslijf, maar je krijgt een soort walging van dat idiote wereldje... Na twee jaar had ik het gezien en had ik echt geen goesting meer om nog verder te doen. Ik begon toen ook de wereld een beetje te ontdekken: uitgaan, cafés, muziek, vrouwen... en ge denkt: "Shit! Wat moet ik de rest van mijn leven in het leger?!" Maar ja, goed, mijn vader had zoiets van: "Dat is een goede job". En in die zin ben ik wel altijd vrij geweest in mijn keuze.

Wat een beetje vreemd was, was dat ik mij moest laten buizen op de militaire school, anders mocht ik daar niet weg. En er was toen nog de regel in de humaniora die zei dat je je vijfde en je zesde jaar op dezelfde school moest doen. Dus ik heb toen gewoon mijn vijfde opnieuw gedaan en ben afgestudeerd in de optie wetenschappen. Gezien ik nogal goed was in wetenschappen en in wiskunde zou ik dus ingenieur worden... ofwel... iets helemaal anders. De muziek heeft mij een andere wereld doen ontdekken. En toen legde ik de toelatingsproef af op de filmafdeling van het KASK... en ik was er door.

F.G.: U had ook een andere optie kunnen kiezen...

P.P.: Dat avontuur sprak mij wel aan: de wereld zien, op plekken komen die... zo ver mogelijk van mijn ouders lagen [lacht].

Maar tegelijkertijd... misschien ook niet. Een paar weken geleden stond ik samen met mijn zoon Mauro op de scène bij het kinder- en jeugdtheatergezelschap de Kopergieterij te Gent. Mijn zoon acteert daar en onlangs gaf men hem een scène waarbij hij zijn vader moest meebrengen.

Met veel argwaan heb ik dat toen gedaan. En mijn film *Walking back to happiness* (2010) heeft daar natuurlijk iets mee te maken, want Johan De Smet, de artistiek leider, had die ook wel gezien. Maar de geschiedenis is ook wel een stukje zo. Mijn vader had een *videocamera*.

F.G.: In uw film maak je inderdaad gebruik van *found footage*, van oude familiefilmpjes...

P.P.: Ja. Ik moet een jaar of acht/negen geweest zijn, en mijn vader had zo'n camera. Zo'n camera was toen *the big thing*. Niemand anders had dat in die tijd, in de jaren tachtig, dat kostte enorm veel geld. En in die toneelscène vertel ik hoe ik met die beelden omga en hoe ik ertoe gekomen ben om filmmaker te worden. Ik zie mezelf nog staan op die feestjes waarbij het op de duur mijn broer en ikzelf waren die achter de camera stonden en niet mijn vader, want dat interesseerde hem geen bal.

Het *kijken naar* en dat beetje voyeuristische heeft alles te maken met het feit dat er niet gesproken werd bij ons thuis. Op de één of andere manier ben ik vrij gevoelig aan wat ik *zie*, aan een blik, veel meer dan aan taal.

F.G.: Was uw vader vaak in de weer met die videocamera?

P.P.: Neen, nooit van zijn leven. Ik zeg het in die voorstelling met Mauro: "Dat ding kwam alleen maar uit de kast op feesten of het ging mee op reis". Voor de rest mocht er niet naar gekeken worden. Op dat soort dingen was mijn vader vrij streng, en als je niet deed wat hij vroeg dan kon er wel een keer wat zwaaien.

Anderzijds kregen wij wel veel vrijheid. Hij had zelf ook wel een leven gehad van feesten en uitgaan en... vrijheid, dus mijn broer en ik mochten ook doen wat wij wilden. Zo had ik Gent al ontdekt lang

voor ik hier kwam studeren: we kwamen naar concerten, spendeerden de nacht op café en namen 's ochtends de trein terug. Weinigen uit Veurne deden dat, maar wij konden dat doen.

Maar het is pas op de divan dat ik het verband legde tussen die camera en mijn latere studiekeuze. Dat was dus geen bewuste keuze in de zin van: "Ik wil absoluut filmen omdat ik als kind..." Neen, het is pas op de divan dat ik dacht: "Shit, ja..."

F.G.: Die camera...

P.P.: Die camera, ja... Ik heb die nog altijd. Het is pas later dat je denkt: "Natuurlijk!" We stonden zelf te filmen! We keken naar de mensen die aan het feesten waren en die alsmaar zatter werden.

Maar toen ik voor de filmopleiding koos, was het vooral: "Nu niet de duffe studiekeuze maken en voor ingenieur gaan, maar proberen het avontuur op te zoeken!"

F.G.: En viel dat dan mee? Was die opleiding een stukje avontuur?

P.P.: [Zucht] Dat was vooral moeilijk. Niet zozeer het werken op zich, want van thuis uit had ik dat meegekregen. Je moest werken, vakantiejobs doen en je vader helpen enzovoort. Het was vooral het artistieke dat moeilijk was voor mij. Wat ik toen miste was maturiteit, bagage. Wij keken alleen naar *Kung Fu* en James Bondfilms... wisten wij veel wat er in de wereld gebeurde op dat vlak? Het is inderdaad Johan Opstaele, mijn mentor voor dat Masterproject, die anders naar mij keek en die dat persoonlijke een stukje getriggerd heeft.

F.G.: Zodat u het verhaal dat u te vertellen had ook durfde te vertellen...

P.P.: Ja! Voordien ging dat om verhalen en situaties die altijd in mijn kop speelden, maar Johan zette mij ertoe aan om dat te gaan opzoeken en op te schrijven. En later merk je dan dat *die* filmregisseur autobiografisch werkt, en *die*, en *die*, daarom niet altijd letterlijk...

F.G.: Men kan moeilijk creëren buiten zichzelf...

P.P.: Ja, maar er zijn er velen die dat enkel doen vanuit een verre link... Maar goed: het thema *vaders en moeders*, of *zonen en dochters*, dat is bij niemand veraf..., de *liefde* en de *dood* en al die grotere thema's...

Voor mij kwam die ommekeer er pas in het laatste jaar van mijn opleiding. Voordien heb ik echt gesukkeld. Ik was sterker in documentaire omdat dat veel minder te maken heeft met het neerschrijven van een verhaal, en veel meer met *kijken*, met daar *zijn*, met *aanwezigheid*... En toch heb ik voor mijn eindwerk een fictiefilm gemaakt, die dan wel gebaseerd was op de situatie thuis en op mijn eigen situatie... Sindsdien kwam ik in contact met de theaterwereld en heb ik een paar mensen leren kennen die dat autobiografische toch ook heel sterk in hun werk stoppen. En door op de divan te gaan liggen heb je daar ook veel minder schrik van. Dan weet je vanwaaruit dat komt en weet je wat je wilt vertellen...

Schrik, een gebrek aan bagage en aan maturiteit, dat waren de obstakels voor mij. Wanneer ik nu naar mijn eigen studenten kijk dan zie ik diezelfde mechanismen naar boven komen. Voor het maken van een fictiefilm maakt het een groot verschil uit als je eigen vader ook zelf schrijver is en je die hele wereld kunt meepakken in je films... Want het is niet zo dat wij aan de studenten vragen om een bestaand verhaal te verfilmen, neen, zij moeten zelf dat verhaal schrijven. Evengoed maakt het een verschil wanneer ze reeds een opleiding achter de rug hebben, of uit de schilderkunst of fotografie komen, of uit het theater. Zelf was ik 18 of 19 toen ik eraan begon...

F.G.: En na uw opleiding?

P.P.: Toen heb ik gedurende een jaar een postgraduaat scenario-schrijven gevolgd, omdat ik vond dat ik daarin te weinig bagage had. Want met mijn afstudeerwerk had ik wel de prijs gewonnen van *Het grote ongeduld* – iedereen viel achterover. Toen werd dat georganiseerd door TV2, later werd dat een filmfestival.

Dat is ook een beetje het vreemde eraan: ik studeerde af met de grootste onderscheiding terwijl het de drie jaren daarvoor echt altijd met de hakken over de sloot was... Maar dat komt natuurlijk doordat er plots iets *echts* was.

F.G.: Dat autobiografische dat aan bod kon komen?

P.P.: Ja. Daarin had ik iets ontdekt dat ik wel onder de knie had, omdat ik die wereld zo goed kende. Met fictie is het altijd de vraag hoe je een personage geloofwaardig kunt neerzetten, terwijl ik met mijn eindwerk de dingen die ik jaar in jaar uit heb gezien gewoon heb neergezet. En dan plots won ik die prijs: "Shit en wat nu? Ik kan dit niet!" Ik had daar ongeloofelijk veel schrik van en toen heb ik dus dat postgraduaat gevolgd. Dramaturgisch, schrijftechnisch heb ik veel geleerd toen. Hoe steken scenario's in elkaar? Hoe werkt drama? Hoe werken verhalen? In die zin ontbrak er wel wat in de filmopleiding die we toen kregen. Wat niet wegneemt dat ik een paar zeer goede docenten heb gehad: Robbe De Hert, Frank Van Passel, Jan Van Caillie... Er waren ook wel sukkelaars die meer bezig waren met hun eigen projecten en die niets investeerden in hun studenten. Dat maakt een groot verschil! Een docent die maar van ver eens naar uw scenario kijkt of een docent die echt geïnteresseerd is en u wil verder helpen. Dat heeft ook alles te maken met wat jullie doen, met wat jullie overdracht noemen, en met een stukje *graag zien*, en ook met zij die u vertrouwen.

Na dat studiejaar scenarioschrijven heb ik een jaar lang allerlei jobs gedaan, onder andere een job als regieassistent bij de VPRO die toen een theaterstuk van de Kopergietery verfilmde. Op die manier ben ik in contact gekomen met de theaterwereld hier in Gent. En toen iemand wegging bij de Kopergietery hebben zij mij gevraagd om daar te komen werken. Ik dacht: "Oké, een vast loon voor een jaar, twee jaar, waarom niet?" Uiteindelijk heb ik daar vijf, zes jaar gewerkt, van 1999 tot 2005, wat een heel toffe ervaring was. Vanuit *improvisatie* met acteurs leerde ik op een heel andere manier kijken naar de dingen. Wanneer men op die manier werkt, dan ligt theatermaken veel dichterbij het maken van documentaire film dan bij het maken van fictiefilm. En vanaf 2005 begon ik stilletjesaan weer kleine dingen te doen.

F.G.: In voorbereiding van *Walking back to happiness* (2010)?

P.P.: Neen! Iemand met wie ik afstudeerde had een bedrijfje opgericht en die vroeg mij of ik iets wou maken. Op die manier kwam ik dan weer in contact met anderen en zo ben ik er opnieuw ingerold: een videoclip hier, en een *commercial* daar, gewoon om centen te verdienen en ook omdat het plezierig was. Maar op een bepaald moment dacht ik: "Als ik het nu niet doe zal ik hierin blijven plakken".

F.G.: En toen bent u gestart met de research voor uw film?

P.P.: Ja en neen. Ik begon met wat dingen op papier te zetten en ik probeerde een producent te vinden die mijn zaak wilde verdedigen en er financiering voor wilde zoeken. En toen heb ik mijn verhaal gepitcht aan Bart Van Langendonck.

F.G.: Gepitcht?

P.P.: Dat is niet alleen vertellen waarover uw film gaat, maar voor een documentaire betekent pitchen ook: vertellen *hoe* u uw film zult maken, welke vorm uw film zal hebben, omdat de vorm ook *veel* vertelt over de inhoud van de film – veel meer dan dit het geval is met fictiefilm.

Ik had vrij snel contact met Bart Van Langendonck van Savage Films en het geluk en ongeluk was dat hij eigenlijk nog niet zo heel lang bezig was. Maar hij had wel al een paar mooie projecten gedaan en was op zoek naar artistiek interessantere dingen, niet vanuit het oogpunt om groot geld te verdienen. Hij is onmiddellijk mee aan boord gekomen en toen heb ik een dossier gemaakt voor een eerste financiering.

F.G.: Een filmplan?

P.P.: Een ruwe schets, een synopsis, een intentie: "Wat wil je ermee? Wat zijn alle elementen die je hebt?"

De idee voor die film zat wel strak in elkaar hoor. Dat is altijd het geval bij mij: "Alles moet kloppen!" Anders begin ik er nog niet te snel aan. Omdat dat zo'n werk is, men is daar zo lang mee bezig en aan het einde van de rit wil je niet zeggen: "Shit, dit of dat!" Dus daar ben ik wel secuur in.

Met een dossier krijg je een stukje geld en dan kan je dat verder ontwikkelen, kan je starten met de research. Dan ga je mensen bellen, zoek je ze op, ga je spreken met hen: "Hoe zit dat? En hoe heb je dit?" En dan kom je terecht in archieven en zie je inderdaad geschreven staan, echt letterlijk: "Indeganck"... "gevonden in de gang". De overgrootvader van mijn grootmoeder is gevonden *in de gang* van *dat* huis in *die* straat.

Al die details verwerk je dan in je film en zo ontdek je heel die geschiedenis. De film krijgt vorm maar dat is een proces dat wel een jaar duurt. Dat wil niet zeggen dat men daar dan continu mee bezig

is. Maar het feit dat er een producent is die er achter staat en dat er financiering is, zorgt ervoor dat men er tijd voor kan maken en dat het project groeit. Je merkt dat het meer wordt dan een *homemovie*, dat het echt een film wordt die gedragen wordt door het VAF en door Canvas. Dan denk je: "Het wordt iets dat de moeite is om mee bezig te blijven".

F.G.: Is het in heel die periode van research dat u iets ontdekte? Dat gebleken is dat het *gerucht* helemaal geen gerucht was?

P.P.: Ja.

F.G.: En wat heeft dat met u gedaan?

P.P.: Wat heeft dat met mij gedaan? Heel veel hé. Maar dat loopt gelijk met heel mijn analyseverhaal.

F.G.: Dat is wel een mooi gegeven vind ik, en misschien ook relatief zeldzaam, voor zover ik weet. In analyse doet men natuurlijk ook een soort onderzoek, maar men doet het met de verhalen die men *heeft*. En het gebeurt relatief zelden dat iemand vanuit zijn of haar analyse zo expliciet en zo intensief dingen gaat verifiëren en uitzoeken.

P.P.: Ja, maar dat heeft dan te maken met het feit dat men een film maakt hé!

F.G.: Ja, maar toch.

P.P.: Maar er zijn er zoveel. Je kunt je niet voorstellen van hoeveel mensen die creatief bezig zijn ik al hoorde dat ze op de divan hebben gelegen of dat ze één of andere therapie hebben gevolgd! Omdat die mensen ergens *along the way*, in de knoop geraken. Of ze beginnen te drinken of ze worden depressief of ze hangen zich op.

Voor mij heeft mijn film heel erg vorm gekregen in mijn analyse door al die verhalen hé. En dat is ook het toffe eraan en het vormende: door dat allemaal te onderzoeken en dat ook letterlijk met mijn vader te gaan bespreken leer je elkaar kennen zoals je dit altijd al gewild had.

Je hebt altijd een goesting of een verlangen om je vader te... of ja, ik weet ook niet wat dat is hé, je wilt toch die man die daar rondloopt

en waarmee je toch een soort verhouding hebt, of wanverhouding, of niet, je wil die toch ergens...

F.G.: ...*kennen* en omgekeerd, u wilt ook dat hij u *kent*.

P.P.: Ja. Ja, want het was grappig om te zien hoe hij dan toch een zelfde soort verlangen daarnaar toonde, hoe hij daar een stukje in meeging. In die zin was dat wel mooi: door die film hebben we elkaar een stukje leren kennen. Want ik kan niet zeggen dat ik daarvoor ooit echt een gesprek met hem heb gehad. Nooit! En dat is ook een stukje gebleven na de film.

F.G.: Als effect?

P.P.: Ja.

F.G.: U bent blijven spreken met uw vader?

P.P.: Ja. Ik had geen schrik meer om dat te doen. En hij ook niet. Wanneer hij zag dat zijn alcoholisme geen punt was – "drink je maar te pletter, als je dat wil, we gaan het over iets anders hebben, ik veroordeel je er niet om" – dan heb je toch een ander soort gesprek. Ook in de jaren nadien... Na de *release* van de film in 2010 heeft hij nog een paar jaar geleefd.

F.G.: Wanneer is hij gestorven?

P.P.: In 2012.

F.G.: Dan heeft u uw film op tijd gemaakt.

P.P.: Juist. Het is alsof hij gewacht heeft hé, want hij was al zeer ziek tijdens de opnames – zijn ademhaling. De dokter had hem gezegd dat hij langzaam aan het stikken was. Op het einde had hij geen adem meer, was hij voortdurend in ademnood. Na een half uur moesten we onze gesprekken stoppen.

F.G.: Hoe reageerde uw broer op de film?

P.P.: Ik weet dat hij de film gezien heeft. Ik zie hem bijna nooit meer. Vroeger zag ik hem één keer per jaar op het familiefest van

mijn moederskant. Dit jaar heeft hij zijn kat gestuurd en doet hij eigenlijk precies hetzelfde als mijn vader. Hij ziet zijn dochter niet meer, die ondertussen in Gent studeert en *zo kwaad* is op hem, zoals ik kwaad was op mijn vader. Het is echt bijna een letterlijke herhaling van wat daar allemaal gebeurde.

Wat hij van de film vindt, weet ik niet, tenzij iets oppervlakkigs, namelijk dat hij hem "goed" vond.

Maar ja, dat ligt ook allemaal zo gevoelig bij hem. Hij heeft onder de hele situatie bij ons thuis nog veel meer geleden vermoed ik, want mijn vader is voor hem nog veel strenger geweest dan voor mij denk ik.

F.G.: Hoeveel verschilt u in leeftijd?

P.P.: Zes jaar... Mijn broer is die geschiedenis precies nooit echt te boven gekomen.

F.G.: U zei dat hij vroeg het huis uit was...

P.P.: Ja, door die ruzies hé, echt zware ruzies, tot vechten toe! En nog altijd... dat is zo triest. Mijn broer is daarin ook verbitterd... en gewoon het verkeerde pad op. Maar wat is het verkeerde pad?

Ik heb hem al twee jaar niet meer gezien, maar voor hem is dat allemaal nog veel gevoeliger dan dat het voor mij ooit was hé.

F.G.: U heeft met uw film iets in cultuur genomen daarvan, en ook in uw analyse natuurlijk... In verband hiermee: waarom koos u als titel van uw film voor *Walking back to happiness* (2010)?

P.P.: Dat is een nummer van Helen Shapiro (1961), en het lievelingsnummer van mijn vader, toen hij jong was, in de jaren zestig: "Walking back to happiness, woopah, woopah oh yeah yeah..." – een unieke stem en een vrij tof nummer. Die vrouw had een beetje een mannelijke stem hé. Vanaf het begin had ik de idee om dat nummer te gebruiken in mijn film. Omdat ik dacht dat het niet allemaal kommer en kwel moest worden.

Zo'n verhaal heeft veel weg van een *soap* en ik wou absoluut vermijden dat het alleen over miserie zou gaan. Daarom moesten er ook andere herinneringen aan mijn vader in komen.

F.G.: Hij verschijnt als een flamboyante jongeman...

P.P.: Ja en ook als een fiere gast. Hij had iets met muziek, en al is dat gaandeweg verloren gegaan, voor mij is dat wel een herinnering aan hem. Ik wou dus dat nummer van Helen Shapiro in de film, maar dat is nooit gelukt omdat die vrouw non is geworden en niets meer met haar verleden wil te maken hebben. Met als gevolg dat men de rechten voor dat nummer gewoon niet *kan* kopen en dat men het dus niet mag gebruiken. Op een bepaald moment heb ik dat idee tegen mijn goesting aan de kant moeten schuiven. Maar ik heb wel de titel *Walking back to happiness* gehouden omdat ik die symbolisch zo mooi vond: ge gaat terug in uw geschiedenis en ge vindt een beetje geluk. Dat vond ik wel passen.



Fig. 2: Over vaders en zonen...

F.G.: Inderdaad heel passend... In uw film zit een *shot* waarin u een stapel boeken doorneemt, allemaal boeken over vaders en zonen, onder andere ook *Het spinsel van de eenzaamheid* (1982) van Paul Auster. Heeft u dat boek effectief ook gelezen?

P.P.: Ja, ik heb dat boek gelezen. Dat is natuurlijk wat men doet wanneer men een film maakt: boeken lezen en films bekijken die ook over dat thema gaan. Men voedt zich. Zo heb ik ook Philip Roth en nog vele anderen gelezen die over dat thema geschreven hebben. En nog altijd...

Die scène zit er voor mij in omdat ik op de duur zo overweldigd was door al die andere indrukken... In welke context verschijnt die *shot*?

F.G.: In de sequens na de afname van het DNA-staal. U zit gezegd te wachten op de uitslag van het onderzoek, en verder is daar geen commentaar bij.

P.P.: Met die *shot* geef ik visueel weer wat zoiets met je doet hé, wat er in je omgaat.

F.G.: Die *shot* is bijzonder treffend omdat het in Austers fictie vaak gaat om een zoon die op zoek is naar zijn vader, in zijn roman *Moon Palace* (1989) bijvoorbeeld, of in zijn film *Smoke* (1995). In *Moon Palace* (1989) is dat zo nadrukkelijk aanwezig, de zoektocht naar en de gemiste ontmoeting met de vader, dat ik dat ooit verder heb uitgeplozen en zo kwam ik bij *Het spinsel van de eenzaamheid* (1982), dat gaat over zijn vader die gestorven is en over Austers angst om hem te vergeten, om geen enkele herinnering aan zijn vader over te houden. Hij getuigt over hoe hij op die manier pas echt schrijver is geworden, door het noodgedwongen schrijven over zijn vader. Hij wou al lang schrijver worden, hij had die ambitie, maar het lukte hem niet. Met *Het spinsel van de eenzaamheid* (1982) is het hem gelukt.

P.P.: Dat is hetzelfde verhaal als bij mij hé! Ik heb er altijd moeite mee gehad om mezelf *filmmaker* te noemen, of *kunstenaar*. Ondertussen niet meer... Dat is veranderd met het maken van *Walking back to happiness* (2010). Die film maken, was voor mij ook *naam maken* hé!

Daar zijn we weer! Die film heeft veel gedaan, niet alleen voor de modale kijker, maar ook in filmland, in het kleine filmwereldje, de meesten daar hebben hem ondertussen gezien. Die film is geapprecieerd geweest en daardoor kwam alles wat ik uit angst opzij had geschoven na mijn afstuderen, terug.

F.G.: Bij Auster was er ook een familiegeheim dat daarin een rol speelde.

P.P.: Dat herinner ik mij niet...

F.G.: Zijn grootmoeder had zijn grootvader doodgeschoten in een twist. En Auster legt uit dat hij zijn vader, die op dat moment net overleden is, altijd heeft ervaren als erg afstandelijk. Zijn ouders waren gescheiden en wanneer zijn vader onverwacht sterft, wordt hij

bevangen door een paniek: "Ik zal hem volledig vergeten!" En wanneer hij het huis van zijn overleden vader moet uitruimen botst Auster op een foto met daarop zijn grootmoeder en haar vier zonen. En plots ziet hij dat er rond het middel van zijn grootmoeder een hand zit van een zesde persoon: van zijn weggeretoucheerde grootvader!

Waarna hij verbanden begint te leggen tussen die ervaren afstandelijkheid en informatie die hij van familie krijgt over de dood van zijn grootvader: naar verluidt werd zijn grootmoeder veroordeeld maar werd zij door de rechter toch niet naar de gevangenis verwezen omdat zij nu eenmaal vier jonge kinderen moest grootbrengen. Zij moest echter wel emigreren uit het dorp waar de feiten zich hadden afgespeeld, want dat zou voor niemand leefbaar geweest zijn. En zo emigreerde zij naar de Amerikaanse Oostkust, niet zonder een pact te sluiten met haar vier zonen: "Daarover zullen we het *nooit* hebben!"

P.P.: Van een geheim gesproken! Dat kan tellen!

F.G.: Bij Auster is het overduidelijk dat hij in zijn oeuvre die verhouding ten aanzien van de vader bewerkt en telkens herwerkt, zodat er na verloop van tijd ruimte komt voor andere aspecten, voor het thema van de liefde bijvoorbeeld.

P.P.: Ja, maar bij schrijvers is dat autobiografische vaak nog veel explicieter hé. Twee jaar geleden wou ik een film maken over Jeroen Brouwers net omwille van die autobiografische aspecten, omwille van het samenvallen van zijn *zijn* met sommige personages uit zijn boeken. Dat is jammer genoeg fout gelopen; op een gegeven moment hield hij mij daarbuiten. Maar goede schrijvers hebben altijd wel ergens een werk over een moeder of een vader of...

Kusturica zei ooit dat je maar over drie dingen films kunt maken: over de dood, de geboorte en de liefde.

F.G.: Hmm. Dankjewel Pascal, voor dit boeiende gesprek!

Revisiting Walking Back to Happiness (2010). An Interview

Summary: This interview investigates the making of Pascal Poissonnier's (1973) film *Walking Back to Happiness* (2010) in which the cineast recounts how he uncovered a long-held family secret concerning the identity of the natural father of his father. The dialogue focusses, on the following aspects: 1. The effect of the camera on speech; 2.

Fatherhood and the Name-of-the-Father; 3. The influence of the cineast's own analysis on the making of his film; 4. His family history; 5. His relationship with his father; 6. His film education; and 7. The influence of his theatre experience.

Key words: Family Secret, Fatherhood, Film, Walking Back to Happiness, Poissonnier.

Bibliografie

- P. Auster (1988 [1982]), *Het spinsel van de eenzaamheid* (bevattende *Portret van een onzichtbare man* [1979] en *Het boek der herinnering* [1980-1981]), Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers.
- P. Auster (1994 [1989]), *Maanpaleis*, Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers.
- P. Auster (1995), *Smoke and Blue in the Face*, London, Faber & Faber.

Films

- A. Berliner (1996), *Nobody's Business*, Cine-Matrix, Independent Television Service.
- P. Poissonnier (1996), *Dat ben ik*.
- P. Poissonnier (2010), *Walking Back to Happiness*, Savage Films.

Songs

- H. Shapiro (1961), *Walking back to happiness?*